

Ruiz, Eleuterio R.

*Más allá del lenguaje: la metáfora
como recurso expresivo en el Can-
tar de los Cantares*

Revista Teología • Tomo XLIX • N° 109 • Diciembre
2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

RUIZ, Eleuterio R., *Más allá del lenguaje : la metáfora como recurso expresivo en el Cantar de los Cantares* [en línea]. *Teología*, 109 (2012)
<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/mas-alla-del-lenguaje-ruiz.pdf>> [Fecha de consulta:]

MÁS ALLÁ DEL LENGUAJE

La metáfora como recurso expresivo en el Cantar de los Cantares

RESUMEN

Partiendo del antiguo debate acerca de cuál es la clave de lectura más adecuada para comprender el Cantar de los Cantares –literal o alegórica, y en qué sentido cada una de ellas–, se vuelve sobre el texto en cuanto literatura poética, dejándolo hablar por sí mismo. Allí aparece inmediatamente el rol protagónico de la metáfora como recurso expresivo que permite referir a una realidad pluridimensional. Estudiando el uso de la metáfora en el Cantar, a partir de algunos ejemplos, se reconoce en el poema un grado muy elaborado de metaforización, donde las imágenes se acumulan e interactúan generando varios niveles de sentido simultáneos, que no se eliminan sino que se enriquecen mutuamente. Detrás de este complejo entramado de metáforas, emerge el referente principal del libro y la metáfora se revela como lenguaje especialmente adecuado para decir tanto lo humano como lo divino.

Palabras clave: Cantar de los Cantares - Metáfora - Amor

ABSTRACT

The starting point of this paper is the old debate on which kind of interpretation is more appropriate for the Song of Songs, namely, literal or allegorical, and to what extent. Treating the poem as a literary work and letting it speak for itself, metaphor emerges as the main expressive resource referring to a multi-dimensional reality. The analysis of metaphor in the Song of Songs, based on selected samples, reveals highly developed metaphoric speech in the poem, with images accumulating and interacting in multiple, concurrent and mutually enriching levels of meaning. Behind this complex intertwining of metaphors there emerges the main referent for the book as a whole. Metaphor, then, appears as a particularly adequate means of articulating both anthropological and theological discourse.

Key words: Song of Songs – Metaphor – Love.

Introducción

Cuando los Padres de la Iglesia leían el Cantar de los Cantares, les resultaba natural ver en el libro una alegoría respecto de la relación de amor de Dios con su pueblo o de Cristo con la Iglesia.¹ A los místicos, con lógica semejante, les parecía evidente que el libro hablaba de la relación del alma con Dios.² Con la misma naturalidad pero con perspectiva diferente, muchos estudiosos modernos consideran indiscutible que el libro está hablando del amor de una pareja humana,³ tema suficientemente consistente en sí mismo como para no necesitar de una interpretación alegórica que lo lleve a niveles místicos.⁴

Así, interpretación literal y alegórica han ido transitando caminos paralelos, sin demasiado que decirse una a la otra. Se consideraba que la lectura alegórica, ya desde la época rabínica, habría contribuido a la inclusión del libro en el canon bíblico, dándole una validación religiosa. Gracias a dicha lectura, se había conservado un libro magnífico con poemas de amor, pero que en su inicio no tenían más que un sentido literal, humano, referido a la pareja.

En algunos casos, se ha llegado a trazar un puente entre una y otra, mostrando que el amor de pareja en sí mismo es una epifanía del amor de Dios,⁵ o el modo concreto que tiene el ser humano de volver a “entrar” en el paraíso perdido —el Cantar sería la respuesta canónica a la expulsión del paraíso de Gn 3—. ⁶

1. Un referente clásico es sin duda Orígenes, cf. W.A. BAEHRENS (ed.), *Origenes Werke*, T. VIII, Leipzig, Hinrichs, 1925; J.-P. MIGNÉ (ed.), *Origenes. Homiliæ in Canticum Canticorum*, PG XII, Paris, 1862, 35-198.

2. Véase, por ejemplo, el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, cf. L. RUANO DE LA IGLESIA (ed.), *Juan de la Cruz. Obras completas*, Madrid, BAC, 1982.

3. La lista es larga, baste citar como ejemplo el reciente comentario de Murphy: “Human sexual fulfillment, fervently sought and consummated in reciprocal love between woman and man: Yes, that is what the Song of Songs is about, in its literal sense and theologically relevant meaning”; o el de Exum (1): “The Song of Songs is a long lyric poem about erotic love and sexual desire—a poem in which the body is both object of desire and source of delight, and lovers engage in a continual game of seeking and finding in anticipation, enjoyment, and assurance of sensual gratification. A love poem”, R.E. MURPHY, *The Song of Songs. A Commentary on the Book of Canticles or the Song of Songs*, Minneapolis, Fortress, 1990, 103.

4. Siempre que no se vuelva a proponer una nueva lectura alegórica, esta vez referida a la historia de Israel, como hacían por ej. Robert et al.

5. Cf., por ej., el excelente comentario de Barbiero, que ha inspirado buena parte del presente trabajo: G. BARBIERO, *Cantico dei cantici. Nuova versione, introduzione e commento*, Milano, Paoline, 2004, 52-53.

6. Así lo presenta, por ej., el comentario de O. KEEL, *Das Hohelied*, Zürich, Theologischer Ver-

Hace relativamente pocos años P. Ricœur nos ha vuelto a poner sobre una buena senda al recuperar la metáfora como clave de lectura del Cantar, utilizando la categoría de “nupcial” para calificar el tipo de amor que trata el libro. Para este tipo de lectura, que revaloriza la dimensión poética del cantar en todo lo que tiene de evocadora, ya habían contribuido otros trabajos, como el bello análisis de R. Alter en su clásico libro sobre la poesía bíblica (185-203),⁷ donde se ubica el lenguaje poético como el “lugar” donde se transforma la realidad y nuestra percepción de la misma.

El presente estudio intenta construir sobre estos aportes, proponiendo una lectura de las metáforas del Cantar en la que se superponen distintos niveles de sentido que se enriquecen mutuamente. Se ha mostrado ya que la lectura unidireccional de la metáfora –desde la imagen hacia el significado– es insuficiente para explicar el efecto de sentido que producen las imágenes en la poesía.⁸ En realidad, lo que sucede en el Cantar es que una imagen evoca una realidad que, a su vez, evoca otra, sin dejar de ser ella misma. La condición de imagen no le quita consistencia, sino que permite mirar a través de ella hacia un nivel de realidad más profundo. Algunos ejemplos concretos del poema permitirán a continuación ilustrar esta propuesta, y extraer ulteriores conclusiones.

1. La viña

Es sabido que el Cantar ubica preferentemente el encuentro amoroso de la pareja protagonista en un ambiente natural, bucólico. Esto aparece ya en el primer capítulo, cuando la amada se presenta –utilizando el recurso llamado de la “personificación hacia abajo”–

lag, 1986; cf. también L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, “Il Cantico dei cantici”, en: E. Zenger (ed.), *Introduzione all'Antico Testamento*, Brescia, Queriniana, 2005, 595-597.

7. Este c. 8 de su libro (R. Alter, *The Art of Biblical Poetry*, New York, Basic Books, 1985) que trata sobre el Cantar, lleva como genial título “The Garden of Metaphor”.

8. Cf. R. ALTER, *Biblical Poetry*, 190, mencionando el trabajo de B. HRUSHOVSKI, “Poetic Metaphor and Frames of Reference”, *Poetics Today* 5 (1984) 5-43; P. RICŒUR, “La metáfora nupcial”, en: A. LACOQUE et al. (ed.), *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*, Barcelona, Herder, 2001, 308-309, habla de “metáforas de intersección”, refiriéndose a la relación entre el Cantar y los textos proféticos.

9. En el Cantar se presentan los personajes caracterizados con distintos personajes de la escala social. Se habla de “personificación hacia arriba” cuando se los presenta como un persona-

como una pastora y una cuidadora de viñas “quemada por el sol”, condición producida por el trabajo que sus hermanos le asignaron. Lee-mos al final del v. 6:

Me pusieron de guardiana de las viñas.
¡Mi viña, la mía propia, no la he guardado!

La imagen de la viña alude a una realidad que se irá comprendiendo a lo largo del poema, pero que el lector puede intuir inmediatamente. En efecto, como se ha hecho notar, la viña –y el campo en general– era una imagen común para hablar del cuerpo de la mujer,¹⁰ o para la mujer misma (cf. Sal 128,3). Al final del libro se referirá con términos semejantes a la viña de Salomón (8,11-12), que debía custodiar y mantener sólo para él.

Si tenemos en cuenta la intertextualidad bíblica, la viña también es imagen de Israel (véase, por ej., el famoso canto de Is 5), algo que aprovecharán las lecturas alegóricas que ven en el Cantar una alusión a la relación de Israel con Yhwh. En este caso, la viña que no se supo cuidar aludiría a la poca fidelidad de Israel a su relación con su Dios. Esta lectura es muy sugestiva, siempre que no elimine las otras ni las descalifique como inadecuadas.

Si se permite que la imagen “hable” por sí misma, entonces ella evocará la vida, la fecundidad que invita a disfrutar de sus frutos, y al mismo tiempo la fragilidad: la viña debe ser cuidada, porque hay zorros que la amenazan (cf. 2,15). Es decir, se trata de una imagen abierta, que en distintos momentos del mismo poema se va enriqueciendo con distintos matices, pero siempre aludirá a una realidad al mismo tiempo valiosa y frágil, con un potencial de vida que puede ser disfrutado o descuidado, o incluso “devastado”.

¿Es necesario encontrar un referente unívoco para la viña –la

je de alto rango, o “hacia abajo”, cuando se los presenta como alguien ubicado en un nivel bajo de la escala social, cf. A. HERMANN, *Altägyptische Liebesdichtung*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1959, 111-124, cit. en: G. BARBIERO, *Canto dei cantici*, 41.

10. El poema sumerio de Dumuzi e Inanna termina con un pedido a la diosa del amor, Inanna, probablemente por parte del mismo rey, diciéndole: “Oh Señora, tus senos son tu campo / Inanna, tus senos son tu campo, / tu amplio campo que ‘derrama’ plantas / tu amplio campo que ‘derrama’ grano /, agua que mana desde lo alto...”, cf. J.B. PRITCHARD, (ed.), *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament [ANET]*, Princeton, Princeton University Press, 1955, 642.

castidad, el cuerpo, la mujer como tal, Israel...-? Semejante esfuerzo parece no solo innecesario sino incluso inadecuado, porque tiende a cerrar un texto que, desde su lenguaje evocativo, es necesariamente abierto. Ahora bien: ¿existe algún orden de prioridad entre los distintos niveles de sentido? Es que detrás de la pregunta por el referente unívoco de la imagen está la pregunta por el referente último del libro. En otras palabras: preguntar qué *significa* la imagen de la viña o a qué se refiere en primer lugar es preguntar por el *tema* fundamental del Cantar mismo. ¿Es un poema sobre el amor de la pareja, o sobre el amor de Dios e Israel, o sobre el amor de Dios y el alma...?

Todavía en el primer capítulo del libro, cuando la amada habla del amado que pasa la noche con ella, se utiliza la personificación “hacia arriba”: el amado es un rey. La imagen del rey permite asociarlo naturalmente con los perfumes que solían acompañar el lecho del soberano, para luego pasar a un lecho natural: ¡están recostados bajo un árbol!

12 Mientras el rey se halla en su diván,
mi nardo exhala su fragancia.

13 Bolsita de mirra es mi amado para mí,
que entre mis pechos pasa la noche.

14 Racimo de alheña es mi amado para mí,
en las viñas de Engadí.

15 ¡Qué bella eres, amiga mía, qué bella eres!
¡Tus ojos son palomas!

16 ¡Qué bello eres, amado mío, qué delicioso!
¡Nuestro lecho es frondoso!

17 Las vigas de nuestra casa son de cedro,
nuestros artesonados, de ciprés.

Los tres primeros dísticos (1,12-14) ubican las metáforas en el nivel del olfato, y muestran que ese encuentro de amor está marcado por una atracción mutua: desde ella emerge la fragancia del nardo, considerado afrodisíaco (Zohary 205, cit. en Barbiero 80),¹¹ y él es aso-

11. El nardo aparece en Cant 4,13-14 entre los perfumes del jardín, que es metáfora del cuerpo femenino.

ciado con la mirra y la alheña, ambas caracterizadas por su perfume y relacionadas con la victoria sobre la muerte (Zohary 200).¹² Como la bolsita de mirra que servía de amuleto, el amado también pasa la noche entre los pechos de la amada. Pero inmediatamente la alheña refiere a las viñas de Engadí, que une con la imagen de la viña referida arriba pero también produce un sutil juego de palabras: *‘ayin* es “fuente” y es también “ojo” (que aparece retomado luego con este sentido en v. 15), y *g’di* es una cría de cabra, animal asociado a la simbología de la fecundidad y el erotismo (cf. Cant 1,8) y que también acompaña muchas veces en la simbología antigua a la diosa del amor.¹³ Las fragancias representan, además, la experiencia de aquellas realidades que no se ven ni se tocan pero se perciben, de un modo más sutil y profundo. Como esa fuerza misteriosa que une a los amantes.

La respuesta del amado (v. 15), admirando la belleza de la amada, desemboca en la imagen de los ojos como palomas, aves que se asociaban fundamentalmente con la función comunicativa de la paloma mensajera.¹⁴ Los ojos de la amada “hablan”, comunican, dicen. ¿Son sus ojos o es su mirada, el modo de verlo al amado? Es, justamente esto lo que parecen sugerir los posesivos que dominan estos versos: “*mi* nardo... *mi* amado... *para mi*”. Es la mirada de la amada la que lo descubre como perfume, como amuleto de vida que vence a la muerte.

La exclamación final de la amada (vv. 16-17) hace el paso del posesivo singular al plural, del “mío/a” al “nuestro”. La relación de amor crea un “nosotros”, asociado otra vez a la naturaleza: su lecho, su casa, sus artesonados, son metáfora del entorno natural que los cir-

12. La mirra servía como amuleto contra la muerte (cf. Cant 8,6), y por su carácter de erótica se cita varias veces en el Cantar (3,6; 4,6.14; 5,1.5.13) y en otros lados (Sal 45,9; Pro 7,17; Est 2,12). Se usaba también en los ritos de consagración de los sacerdotes (Ex 20,23), lo cual da un carácter sagro al perfume. Por último, se utilizaba para embalsamar (cf. Jn 19,39), contexto especialmente significativo: el amor es lo único que puede hacer algo frente a la muerte, cf. G. BARBIERO, *Cantico dei cantici*, 81). En cuanto a la alheña, Gerleman cita un relato de Samuel Ali Hissein sobre el uso de la planta en la antigüedad: “...Lo que la hace más preciosa y atractiva para los hombres es su perfume... A veces las mujeres la colocan bajo sus cabelleras... para eliminar el olor selvático”, G. GERLEMAN, *Ruth. Das Hohelied*, Neukirchen-Vluyn, Neukirchener, 1965, 112.

13. Por ej., en J.B. PRITCHARD, *The Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament* [ANEP]. Princeton, Princeton University Press, 1969, 106, fig. 464, se ve una imagen de marfil encontrada en Ugarit pinta a una diosa sentada sobre un trono, desnuda desde la cintura hacia arriba, y ofrece espigas de trigo a unas cabras.

14. O. KEEL, *Deine Blicke*, 53-62

cunda, pero también de esa “casa” y ese “lecho” que es ahora su misma relación amorosa, lugar de encuentro, de vida que vence a la muerte, de gozo profundo y deleite (*’ap nā’im*, “¡qué delicioso!”).

En este “nosotros” se desbordan los límites incluso del género literario subyacente, identificado con el *wasf* de la literatura árabe, ya existente en la tradición egipcia. El dicho género, en efecto, se describía el cuerpo de la amada ensalzando su belleza; y en Egipto se describía el cuerpo del soberano, considerado como un Dios. En el texto del Cantar hay una realidad nueva que emerge, que no es la mera suma de dos bellezas. Es el “nosotros” que sólo puede crear el amor.

Se nota en estos pocos versos una acumulación de imágenes, típica de todo el poema. Así, por ej., la bolsita de mirra entre los pechos evoca al amado que duerme entre los pechos, y esta imagen a su vez se convierte en racimo de alheña en las viñas (aquí en plural, como los pechos) de Engadí; nombre que evoca otras asociaciones, como se mencionó arriba. Esta misma acumulación disuade al lector del intento de interpretar lineal y unidireccionalmente las metáforas. Ellas se iluminan mutuamente, se superponen, creando la sensación de lo desmedido, de aquello para lo cual no bastan las palabras ni las imágenes, porque sólo puede ser evocado, nunca “dicho” en su totalidad. Hay una realidad aquí que sólo se puede comprender “entrando” en ella con todos los sentidos, gustándola, deleitándose en ella. Una realidad que es fuente de vida, con todo lo que la vida tiene de fascinante, imprevisible, frágil y pujante. Esta realidad evocada y misteriosa es el referente último del Cantar, que se tratará de poner en evidencia mediante el estudio de otras imágenes.

2. La flor de loto

Traducida tradicionalmente como “lirio”, el *šôšān* del Cantar sería probablemente una flor de loto de las que florecen en Egipto sobre el agua (Schmoldt 553) y también en los valles de Palestina.¹⁵ El loto está asociado con el poder de la vida que vence a la muerte –tal vez

15. Cf. el interesante artículo de B. ŠTRBA, “The הַנְּשׁוּת of the Canticle”, *Biblica* 85 (2004) 475-502, sobre el que se apoya esta sección de nuestro artículo.

por florecer en los pantanos–, y por eso se lo encuentra en las tumbas egipcias.

En un diálogo entre los amantes, en el segundo capítulo del Cantar, aparece por primera vez esta imagen (2,1-2):

Yo soy un narciso del Sarón,
una flor de loto de los valles.
Como flor de loto entre los cardos,
así es mi amada entre las jóvenes.

Los cardos hacen referencia a la sequedad, y por tanto a una situación de muerte (cf. 2 Re 14,9; Job 31,40). La flor de loto sobresale por su belleza y su vitalidad. En medio de una situación de muerte, la amada es capaz de dar vida, de transformar la sequedad de muerte en vitalidad juvenil: los cardos pasan a ser “las jóvenes”; la imagen desborda el mero paralelismo comparativo para generar un salto cualitativo, transformador.

En el capítulo cuarto encontramos la flor en un largo *wasf* del amado describiendo el cuerpo de la amada (4,5):

Tus dos pechos, cual dos cervatillos,
mellizos de gacela,
que pacen entre flores de loto.

La gacela y el ciervo son utilizados en el oriente antiguo como símbolo del poder generativo. Aquí se superponen al loto a través de una metáfora que no es realista –¡las gacelas no pastan entre flores de loto!–, uniendo la capacidad de generar vida con la de vencer a la muerte. El aspecto de la generación de vida aparecerá más tarde en 7,3:

Tu vientre, un montón de trigo,
rodeado de flores de loto.

Si el vientre evoca la vida, aquí se une a la costumbre egipcia de decorar la comida con flores de loto, símbolo de la frescura y la vitalidad. Por otra parte, la imagen del amado como ciervo que se alimenta de flores de loto se retoma en 6,2:

Mi amado ha bajado a su huerto,
a los canteros de bálsamos,
a pacer en los huertos,
y a recoger flores de loto.

La imagen se funde con la evocación olfativa de los bálsamos, un tema también recurrente, como en 5,13:

Sus mejillas, canteros de bálsamo,
torres de aromas.
Sus labios, flores de loto
que destilan mirra fluida.

Se completa la metáfora de las fragancias, retomando lo dicho al comienzo del libro a propósito del beso y los perfumes (1,2). El motivo del beso se retomará hacia el final, en 8,1. Los labios son símbolo del amor que desea el encuentro.¹⁶ Las flores de loto pasan a simbolizar el poder de atracción que tiene el amor; atrae como una fragancia, como la hermosura de la flor y el poder del aroma de la mirra.¹⁷ Una nueva acumulación de imágenes que vuelve a sugerir lo indecible.

Por último, el motivo de los *šôšannîm*, las flores de loto, se encuentra asociado a una fórmula de alianza que se repite tres veces en el libro. En 2,16 dirá:

Mi amado es mío y yo soy suya: / él pace entre las flores de loto.

Luego, en 6,3, responderá con la fórmula invertida en quiasmo:

Yo soy de mi amado y mi amado es mío: / él pace entre las flores de loto.

Y por último, en 7,11, el segundo estico se simplifica y se une con la segunda parte de la fórmula:

Yo soy de mi amado / y hacia mí tiende su deseo.

16. J. LUZARRAGA, Jesús. *Cantar de los cantares. Sendas del amor*, Estella, Verbo Divino, 2005, 149-150.

17. J.C. EXUM, *Song of Songs. A Commentary*, Louisville, Westminster John Knox, 2005, 114, 205-206.

El deseo, esa *tšûqāh* que aparece en Gn 3,16 referida al deseo de la mujer hacia el marido y que permitiría que él la dominara, ahora invierte su dirección: es el varón quien la desea. Por otro lado, el deseo reemplaza la mención de las flores de loto, como interpretándolas. El amado que pace entre flores de loto es el amado que desea. La fuerza de ese deseo es capaz de generar vida.

Así, la imagen del loto, mediante su asociación con otras imágenes, y a través de una construcción realizada en etapas sucesivas y recurrentes, se va transformando en portadora de un mensaje fundamental del libro: el amor engendra vida, la alimenta, la evoca y provoca, y es capaz de despertar la vida allí donde parecía muerta.

Por otra parte, la vinculación de la imagen con la fórmula de alianza permite ver que el amor del que se habla aquí no es un “amor libre” entendido como sin ataduras. Es claro que no se trata aquí del matrimonio como institución –ni social, ni religiosa–. Pero tampoco se lo descarta o se lo critica, sino más bien se apunta hacia una profundidad en esa relación, que podemos caracterizar de “nupcial”, como hace Ricoeur, o de alianza. La insistencia en los posesivos (“mío”, “suya”, “de mi amado”)¹⁸ sugiere que el amor es entendido aquí como generando una relación en la cual cada uno de los implicados es único e irremplazable para el otro.

3. Los pasteles de uva y la enfermedad de amor

La única referencia a los pasteles de pasas de uva o *’āššôt* en 2,5 es un caso muy interesante del uso de la metáfora:

Sosténganme con pasteles de pasas,
reanímenme con manzanas,
que enferma estoy de amor.

18. Se puede traducir también más literalmente, utilizando el “para”: “Mi amado es para mí y yo soy para mi amado”. La construcción hebrea para indicar la posesión permite esa ambigüedad. Pero en castellano el “ser para” indica una finalidad, o una tensión hacia una posesión, mientras que en el Cantar nos encontramos frente a una expresión de alianza (cf. Jer 31,33), que implica ya una mutua pertenencia.

Normalmente se suele interpretar la “enfermedad de amor” con la ausencia del amado, a raíz de textos como el de la séptima *stanza* de los “Cantos de extrema felicidad” egipcios,¹⁹ donde el enamorado describe su debilidad física causada por la ausencia de la amada, a quien no ve desde hace siete días. El pide que al menos le digan que ella ha venido para reconfortarlo, ya que ningún otro remedio le sirve. Este podría ser el contexto de Cant 5,8. Sin embargo, el contexto de Cant 2,5 no es de ausencia sino de presencia: el v. 4 incluso alude a la consumación del encuentro sexual, y en el v. 6 se refiere todavía al abrazo que aun la envuelve a la amada. La enfermedad no es aquí, por tanto, de ausencia, sino de presencia.

En cuanto a las pasas de uva, como se sabe, eran consideradas un afrodisíaco en la antigüedad. En 2 Sam 13, cuando Amnón se enamora de Tamar, se enferma –allí, por la imposibilidad de concretar su deseo, dado que se trataba de su hermana–, y ella le prepara unas galletas dulces en forma de corazón (*l'bibôt*). Más allá de las diferencias, el uso de pasteles para cierto tipo de enfermedades “del corazón” parece haber sido conocido. Por otro lado, su asociación aquí con las manzanas completa el cuadro, ya que el manzano es también un árbol tradicionalmente asociado con el amor. El nombre hebreo *tappû'h* refiere al olor (así se lo toma, por ej., en 7,9), y éste a las sensaciones que evoca el fruto (Andiñach 78-79). En el Cantar el manzano es el árbol del amor (2,3; 8,5).

Los pasteles también estaban asociados con los ritos de fecundidad, que incluían la unión sexual como expresión ritual de la unión con la divinidad de la fecundidad y por tanto generadora de vida. En el libro de Oseas las tortas de uvas aparecen en una acusación de idolatría, diciendo que los israelitas las “aman” (Os 3,1), refiriéndose a la afición del pueblo a estos ritos de fecundidad,²⁰ los cuales son vistos por el profeta como signo de infidelidad a la relación de amor con Yhwh. Esta asociación tradicional de las tortas de pasas con lo cultural,

19. Cf. W.K. SIMPSON (ed.), *The Literature of Ancient Egypt: An Anthology of Stories, Instructions, and Poetry*, New Haven/London, Yale University, 1972, 320-321, citando el papiro *Chester Beatty* 1A 4,7-9.

20. Estos ritos parecen haber incluido tortas o galletas con la forma de la divinidad (cf., por ej., Jer 7,18; 44,19). Se han encontrado en Mari moldes de tortas con la figura de Ishtar, la diosa del amor, como muestra O. KEEL, *Hohelied*, 90, fig. 41, cit. en: G. BARBIERO, *Cantico dei cantici*, 494.

¿estaría dando a esta “enfermedad de amor” una dimensión religiosa? Si bien la implicación no es directa, pareciera que no se puede descartar sin más la asociación de la dimensión cultural con esta referencia, lo cual vuelve a abrir nuevas puertas de sentido.

Volviendo, entonces, a la enfermedad de amor en Cant 2,5, pareciera que la misma experiencia del encuentro amoroso es la que la desencadena.²¹ Y si el manzano y las tortas de pasas son símbolo del amor, entonces el remedio es el mismo amor. Un amor que es al mismo tiempo enfermedad y remedio.²² En las secciones narrativas del Cantar, donde se dramatizan los encuentros y desencuentros propios del amor, aparece este dolor en la búsqueda (3,1-3) y en esa especie de muerte que experimenta la amada cuando el amado huye (5,6) y ella es herida por los centinelas (5,7). La mirada de la amada tiene un efecto devastador sobre el amado (6,5).

En el capítulo final del poema tenemos un versículo que tal vez dé una clave de comprensión a este tema. En 8,6 dice la amada que el amor es fuerte como la misma Muerte²³ (8,6). La expresión sigue a la del “sello”, que se llevaba tanto colgado del cuello como en un brazalete, y nunca se dejaba.²⁴ El sello une a su vez con la antigua costumbre del *efod* o pectoral del sumo sacerdote, donde estaban los nombres de los hijos de Israel²⁵ (cf. Ex 28,11.21; 39,6.14), y con la referencia del *Š'ma'*, la oración diaria de Israel, según la cual los mandamientos que unen a Israel con Yhwh deben ser llevados en la mano y entre los ojos (cf. Dt 6,6-8). Con esta evocación religiosa del sello se ubica, entonces,

21. Recordamos la reflexión de Orígenes (*Hom. Ct.* 160-162), sobre la “herida de amor” expresión que proviene de la traducción griega de la expresión hebrea ינא הבהא תלוח como τετραμένη ἀγάπης ἐγώ, “herida de amor estoy”; luego traducida al latín como *vulneratæ charitatis ego sum*, cf. E. KINGSMILL, SLG, *The Song of Songs and the Eros of God*, New York, Oxford University Press, 2009, 219-221.

22. J. LUZARRAGA, *Cantar de los cantares*, 248-253.

23. *Mawet* (o “*Môt*”), “muerte”, es también una divinidad cananea, con la que la palabra siempre se asocia. En la literatura ugarítica se relata el combate entre las fuerzas de Baal (Dios de la naturaleza y de la vida) y Mot (Diosa de la sequedad y la muerte). Ambos son “fuertes” (se usa la misma raíz ‘*z*). En un momento, Anat (¡Diosa del amor!) desciende a los infiernos, destroza a Mot y trae de vuelta a Baal a la vida (J.B. PRITCHARD, *ANET*, 138-142). El ciclo de la naturaleza, el paso del invierno a la primavera, llevó a pensar en el Amor como la única fuerza capaz de devolver al mundo la vida.

24. D. GARRETT, *The Song of Songs*, Nashville, Thomas Nelson, 2004, 254. Incluso se solían poner en la tumba del difunto sus sellos, de modo que no se separaba de ellos ni siquiera en la muerte!

25. La relación se hace por medio del término *hôtām*, que traducimos como “sello”.

en una dimensión teologal esta fuerza del amor, que aquí es personificado: como se hace notar frecuentemente, *'abābāh* aquí no tiene artículo, sugiriendo una personificación, como ya lo hacía en 7,7, hablándole a la amada (¡la amada representa el amor mismo!): “qué bella eres, qué dulce, amor, en deleites”. También la Pasión²⁶ es personificada, en paralelismo con la Muerte, como indicando que en el amor hay una fuerza incomparable, que tiene que ver con una experiencia de muerte y de vida. Los adjetivos utilizados, *'azzāh* y *qāšāh*, hablan de fuerza, dureza, resistencia, y combinados, sitúan la imagen en un contexto de lucha. Por último, las flechas encendidas aluden a una imagen conocida en las cosmogonías antiguas, del Dios de la tormenta que vence al monstruo del caos marino con sus flechas encendidas (baste recordar, por ej., el famoso cántico de Hab 3,4.9.11.14).

En definitiva, el amor implica una fuerza de vida pero también de muerte. Una relación muerte-vida que supone un combate: en Cant 2,4 el amado enarbola una insignia de guerra llamada “Amor”; la amada, a su vez, aparece como un ejército en orden de batalla (6,4.10). En otras palabras, el amor es un drama en el que se juega la vida.

Conclusión

Los ejemplos presentados, aunque brevemente desarrollados, permiten ilustrar la complejidad del uso de las metáforas en el Cantar. En ellas se descubren varios niveles simultáneos de sentido, que permiten abarcar una realidad que también los tiene. En los ejemplos citados, las imágenes de la naturaleza (la viña, la flor de loto, las tortas de uvas) son metáforas que permiten evocar incluso sensorialmente la relación de amor de la pareja, sus juegos, sus caricias, sus encuentros y desencuentros, el gozo y el dolor que su amor les implica. Pero el dinamismo de las imágenes empleadas, junto con la acumulación de una imagen sobre otra y las evocaciones que despiertan, hacen que el sentido no se agote allí. En cada caso vuelve a asomar una dimensión religiosa, una presen-

26. La traducción de *qīnāh* como “pasión” aquí parece más apropiada que la de “celos”, que no tendría sentido. El término hebreo puede referir, además de la experiencia de los “celos”, también al “celo” por una causa o por algo que se ama, y en este sentido el término “pasión” resulta más adecuado al contexto.

cia de la divinidad en esa experiencia de amor. El amor de esta pareja tiene “algo” de divino. Y esa dimensión continuamente evocada –también apelando a las imágenes tradicionales, tanto de Israel como de su entorno– implica una trascendencia que no debe esperar a la alegoría para hacerse presente, como si le fuera impuesta extrínsecamente, sino que brota de su propio ser, de su dinamismo interno.

¿De qué habla el Cantar, entonces? La propuesta que acercamos aquí es que el “tema” del Cantar no es el amor de la pareja humana. Ni el amor de Dios por su pueblo. El tema del Cantar es el amor, sin más. El amor como experiencia básica y sublime del ser humano, en la que se hace presente también la Divinidad. *Toda* relación de amor verdadero –estaría diciendo el Cantar– tiene características semejantes. Es generadora y restauradora de la vida. Es apasionada, y compromete la vida hasta la muerte. “Nadie tiene mayor amor que quien da la vida...”, dirá un Jesús apasionado en Jn 15,13. Y no se refería ni al amor de pareja ni estrictamente a un amor de Dios por su pueblo, sino a esa relación simétrica que se define como *filía*, amistad (Jn 15,13-14). La pareja de amantes del Cantar, con toda su carga de sensualidad y erotismo, son en definitiva una metáfora más, la más elevada y sublime, porque refiere a esa realidad que puede realizar como ninguna otra al ser humano, a todo ser humano: el amor.

El amor del que habla el Cantar se ubica en una suerte de *continuum* que va desde lo físico hasta lo espiritual, sin que haya un corte o una relación de “más” o de “menos”. Lo único negativo allí es la violencia, el querer “devastar las viñas” (2,15). El amor es fuente de vida, engendra la vida y es capaz de hacerla resurgir (“¡levántate!”, 2,10). Es un amor que se entiende como personal, no es genérico ni responde a una mera fuerza instintiva; establece una relación única y recíproca: “*mi* amado”, “*mi* amada”, es alguien único e irrepetible, se distingue de los demás. Es un amor de reciprocidad, donde hay un dar y un recibir.

Decimos que el lenguaje que usa el Cantar es el de la metáfora; la imagen es capaz de decir a un mismo tiempo varias realidades. Sin embargo, al hacerlo, ella no pierde su consistencia y su sentido, no “muere” en el referente. La torta de pasas como afrodisíaco sigue siendo tal, y la pareja humana, sus cuerpos, su juego amoroso, su encuentro íntimo, siguen allí presentes como una realidad con suficiente consistencia como para ser cantada y celebrada. Por otra parte, las dimen-

siones religiosas o teologales puestas en evidencia no eliminan el valor de lo humano, sino que lo potencian. El amor humano tiene algo de divino, en sí mismo. Hay una profunda valoración de la corporalidad, de lo físico como portador de lo espiritual. En definitiva, la metáfora está diciendo que no hay dos órdenes separados, uno profano y otro divino. Que el amor no necesita recibir una “bendición” para ser integrado en el ámbito de lo sagrado, sino que esa bendición está escrita en su misma naturaleza. El amor, si es tal, ya con-tiene una sacralidad en sí mismo. Lo que hace la metáfora es poner esto en evidencia. La metáfora se revela entonces, no como un mero “ornatus” literario, sino como verdadero lenguaje de la teología.

ELEUTERIO R. RUIZ
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
15.09.12